

## Vorwort

“Alles in meinem Dasein ist Musik und Gesang ...”. Der Vers des kubanischen Poeten Nicolás Guillén drückt aus, was Musik den Menschen auf der Karibikinsel bedeutet. Sie ist die erste der Künste. Nahezu jedes Ereignis in Kuba wird von Musik begleitet:

Wenn in Deutschland einem Bewohner die Decke seines baufälligen Hauses auf den Kopf fällt, gibt es eine Untersuchung des Falles und vielleicht einen Prozess und ein Urteil. In Kuba macht jemand ein Lied aus der Sache und die Leute tanzen später dazu. Das ist die Art der Kubaner, mit Problemen fertig zu werden,

erklärt Francisco Zayas von der Jazz-Gruppe *Habana Sax*.<sup>1</sup>

Aber auch international hat kubanische Musik nicht erst seit dem *Buena Vista Social Club*-Phänomen (BVSC) unzählige Menschen begeistert: “Mit unserer Musik haben wir Kubaner mehr Träume und Freuden exportiert als mit unserem Tabak, mehr Süße und Energie als mit all unserem Zucker”, schrieb der kubanische Ethnologe und Sozialwissenschaftler Fernando Ortiz schon 1950 im Vorwort zu seinem Werk *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Spätestens seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ist kubanische Musik in Europa und Deutschland bekannt und beliebt und hat ihre Spuren hinterlassen: Paris war zu jener Zeit das Mekka für lateinamerikanische/kubanische Musiker, die “Lecuona Cuban Boys” traten im Berlin der dreißiger Jahre auf,<sup>2</sup> *mambo* und *cha-cha-chá* eroberten dauerhaft die Tanzsäle und -schulen in den Städten.

Einige Jahre nach dem Sieg der Revolution von 1959 sah sich die kubanische Musik jedoch isoliert, einerseits durch die US-Blockade, andererseits durch die Politik der kubanischen Regierung, die viele Einflüsse von außen ablehnte und somit eine musikalische Weiterentwicklung verhinderte. Außerdem zogen andere Musikstile die Jugend weltweit in den Bann: Rock ’n’ Roll, Soul und später Disco und Funk.

---

<sup>1</sup> Interview 6/2003 in Düsseldorf. Er bezieht sich auf ein Stück der Gruppe “Los Van Van”.

<sup>2</sup> Dokumentiert auf der CD-Box “Swinging Ballroom Berlin II” (2002), Boutique Records.

Internationales Parkett betraten kubanische Musiker erst wieder mit der in New York Ende der sechziger Jahre entstandenen *salsa*, deren Wurzeln zu einem großen Teil im kubanischen *son* liegen. Hier waren es neben einer großen Zahl puertoricanischer Musiker zunächst ausschließlich Exilkubaner, die am internationalen Erfolg der *salsa* teilhatten. Obwohl viele *salsa*-Musiker auch auf kubanische Musikformen zurückgriffen, hatten Musiker von der Insel aus zuvor genannten politischen Gründen lange Zeit keine Möglichkeit, ihren Teil zu dieser Entwicklung beizutragen.

Erst zu Beginn der neunziger Jahre rückten die Musiker Kubas, bedingt durch den Niedergang des sozialistischen Blocks und die Öffnung der Insel für Tourismus und ausländische Investitionen, wieder ins internationale Rampenlicht. Erleichtert wurde die Renaissance durch die seit Mitte der achtziger Jahre in den Industriestaaten ansteigende Begeisterung für Musik aus der so genannten "Dritten Welt", subsumiert unter dem Begriff "Weltmusik". Da kamen die alten Herrschaften vom BVSC mit ihren handgemachten, "frischen" *son*- und *bolero*-Melodien gerade zur rechten Zeit. Entdeckt von Nick Gold und Ry Cooder und unterstützt von Wim Wenders' Film eroberten sie die Konzertsäle und die Herzen der Zuhörer weltweit. Sie holten die vermeintliche "gute alte Zeit" zurück und ließen die Menschen im "Westen" für kurze Zeit ihre Hektik vergessen. Um das Phänomen BVSC kommt seit 1997 niemand mehr herum, der sich mit Musik aus Kuba beschäftigt. Das neu erwachte Interesse blieb aber nicht auf die Experten- und Liebhaber-Ebene beschränkt: Die verschiedenen Alben verkauften sich allein in Deutschland millionenfach, der Komiker Didi Hallervorden bemüht den "Geriatric Social Club" für seine Gags, eine große Kaufhauskette bietet "Buena Vista Club-Hemden" an, und die Satirezeitschrift *Titanic* zieht die Glorifizierung kubanischer Musik durch den Kakao: "Ohne grotesk laute Musik würde dem Kubaner etwas fehlen..."<sup>3</sup>

Auch wenn die Außendarstellung kubanischer Musik dadurch sehr eindimensional erscheint, begrüßen doch die meisten Musiker der Insel diesen Siegeszug, wie aus den Interviews in diesem Buch hervorgeht. Besonders publikumswirksam war in diesem Zusammenhang

---

<sup>3</sup> Mark-Stefan Tietze (2002): "Hurra, wir waren in Kuba! Ihre Männer in Havana". In: *Titanic*, Nr. 2.

natürlich die Verleihung des “Grammy”, des wichtigsten US-amerikanischen Musikpreises, an den BVSC im Jahre 1998. Allen Unkenrufen der Weltmusikexperten zum Trotz ist der Boom kubanischer Musik immer noch nicht vorbei, sondern hat sich auf einem hohen Niveau eingependelt.

Im Zuge dieses Erfolges wuchs nicht nur das Interesse an der Musik des BVSC, sondern auch an anderen Formen kubanischer Musik. So sind in den letzten Jahren gleich mehrere Bücher zu diesem Thema in deutscher Sprache erschienen, jedoch beschränken sie sich entweder auf die Darstellung des BVSC-Phänomens oder unterschlagen schlicht viele Aspekte der kubanischen Musik.<sup>4</sup> Dies trägt natürlich zur Festigung des Klischees vom “typischen” kubanischen Musiker als einem *tres*-spielenden alten Herrn bei, während das Wissen um die zahlreichen hervorragenden jungen Jazzpianisten, Kammerorchester, Chöre und Rockgruppen, die sich auf der Insel tummeln, bisher einer Minderheit vorbehalten war. Dass das Lied “La Paloma” nicht von Hans Albers stammt, sondern auf einer alten *habanera* beruht, oder dass Lou Begas “Mambo No. 5” auf dem gleichnamigen Titel des Kubaners Damaso Pérez Prado basiert, wissen die wenigsten.

Wir hätten es bedauerlich gefunden, wenn musikalisch so bedeutende Entwicklungen in der kubanischen Musik unberücksichtigt geblieben wären, und so haben wir uns daran gemacht, die Musik Kubas möglichst umfassend darzustellen, um zu zeigen, dass kubanische Musiker zu mehr in der Lage sind, als die – ohne Zweifel schönen – Lieder der fünfziger und sechziger Jahre neu zu interpretieren. Weiterhin war für uns von vornherein klar, dass nur kubanische Autoren über kubanische Musik schreiben sollten. Wir wollten nicht ein weiteres Buch mit einer ausländischen Perspektive auf diesen Gegenstand produzieren, sondern zum ersten Mal in einer deutschsprachigen Publikation eine einheimische Perspektive präsentieren. Ausländische, und das heißt in der Regel westliche Sichtweisen sind ja bereits in großer Zahl erhältlich. Außerdem können kubanische Autoren einen weniger exotistischen oder romantisierenden Blickwinkel auf diese Musik einnehmen.

---

<sup>4</sup> Siehe dazu Rezension: Torsten Eßer (2001): “Kuba – Insel der Musik“. In: *Matices*, Nr. 29, S. 61.

Nach dem Motto “Seien wir realistisch, wagen wir das Unmögliche” (Che Guevara) begannen wir Mitte des Jahres 2000 zunächst ohne Institution, Verlag und Sponsoren im Rücken mit der Arbeit; ein Wagnis, das viel Zeit, Geld und vor allem Nerven gekostet, sich aber dennoch gelohnt hat, denn schließlich ist es das erste Buch dieser Art im deutschen Sprachraum. Einige Wünsche, wie zum Beispiel eine CD mit Musikbeispielen, mussten wir leider begraben, aber Changó, der kubanische *orisha* der Musik, hätte trotzdem an diesem Buch seine Freude: Es liegt nicht nur zum ersten Mal auf Deutsch eine Sammlung von Texten zur kubanischen Musik in Kuba und deren Rezeption im Ausland vor, die von Autoren aus den jeweiligen Ländern verfasst wurden, sondern es werden auch zum ersten Mal Genres wie Rock, Hip-hop oder Elektroakustik ausführlich behandelt.

Dabei kommt es natürlich zu Überschneidungen, denn die vielen von Musikwissenschaftlern unterschiedenen Genres bauen häufig aufeinander auf, vermischen sich und lassen so Neues entstehen. Bei den Musikern fallen diese Genres ohnehin oft in einer Person zusammen und verlieren an Trennschärfe. Ebenso wird so manche historische Entwicklung unvermeidlich in mehr als einem Beitrag erwähnt. 27 verschiedene Autoren, die über Musik schreiben, schaffen jedoch auch 27 verschiedene Sichtweisen, und so wird ein und dasselbe Ereignis von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet ganz unterschiedliche Bedeutungen erhalten. Dass dabei gelegentlich auch Widersprüche auftreten, ist nicht nur unvermeidbar, sondern sogar erwünscht. Viele Dinge lassen sich einfach nicht eindeutig bestimmen. Die Vielfalt der Stimmen schlägt sich auch in der Stilistik nieder. Manche Texte sind eher musikwissenschaftlich ausgerichtet, andere eher journalistisch. Alle aber sind auch für den Laien gut verständlich, denn unser Buch richtet sich nicht nur an Experten. Darum gibt es auch ein umfangreiches Glossar im Anhang sowie eine Auswahlbibliographie und Auswahldiskographie.

Wie ein Lexikon wird wahrscheinlich auch die vorliegende Veröffentlichung von den Kritikern an dem gemessen werden, was nicht drinsteht. Trotz des großen Umfangs des Buches konnten einige Phänomene, wie z.B. “Musik und Literatur” oder “Frauenbands”, hier nicht gesondert behandelt werden. Hier tun sich noch zahlreiche neue Felder für neugierige Forscher auf.

Einige Leser werden sich fragen, warum es in einem Buch über Musik Kapitel zu Wirtschaft und Kulturpolitik gibt. Unserer Meinung nach lässt sich keine Form kultureller Praxis, und somit auch nicht Musik, losgelöst von gesamtgesellschaftlichen Prozessen betrachten, weder in Kuba noch sonst irgendwo auf der Welt. Gerade in Kuba jedoch haben die ökonomische und politische Situation sehr viel Einfluss auf die Musiklandschaft, so wie wir sie heute sehen, gehabt. Erst im Frühjahr 2003 hat der kubanische Staat die Schrauben wieder angezogen und die freie Meinungsäußerung stark eingeschränkt.<sup>5</sup> Die Exilkubaner in Miami verhalten sich gegenüber Musikern von der Insel kaum toleranter: Im Vorfeld der Verleihung des "Grammy" 2003 gab es, wie schon in den Jahren zuvor, fanatische Proteste gegen die Auftritte von Eliades Ochoa oder Chucho Valdés.<sup>6</sup>

Andere Leser zeigen sich sicherlich erstaunt über das Kapitel "Kubanische Musik in der Welt" und über die Auswahl der Länder darin. Kuba ist eines der Länder mit dem höchsten Anteil an Künstlern und Intellektuellen im Exil, kubanische Kultur und Musik finden nicht mehr nur im Heimatland statt, ein Vorgang, den Iván de la Nuez "Transterritorialität der kubanischen Kultur"<sup>7</sup> nennt. Dass deswegen in einem solchen Buch die USA nicht fehlen dürfen, ist klar, aber weswegen finden Finnland oder Japan Beachtung? Das liegt einerseits daran, dass auch dort kubanische Musik entsteht, Artikel zu den ausgewählten Ländern bislang nicht auf Deutsch vorliegen und die Beiträge unserer Meinung nach äußerst interessant sind. Denn gerade in Ländern wie Finnland oder Japan würde man wohl kaum kubanische Musik erwarten. Andererseits mussten wir bei begrenzter Seitenzahl eine kleine Auswahl treffen. Stimmen aus weiteren Ländern werden in einem Buch über "Kubanische Musik in Europa" veröffentlicht, das sich in Vorbereitung befindet. Manche Texte (z.B. die Kapitel über kubanische Musik in der ehemaligen DDR und in Finnland, aber auch das zu "Techno" im Kapitel über Musik in Kuba) sollten als Beginn

---

<sup>5</sup> Vgl. Peter B. Schuhmann (2003): "Eine neue Eiszeit in Kuba? ". In: *E+Z* Nr. 7, <www.dse.de>.

<sup>6</sup> Vgl. "Polémica cubana en los Grammy" <www.bbcmundo.com> [18.08.03].

<sup>7</sup> Iván de la Nuez (2001): *Das treibende Floß. Kubanische Kulturpassagen*. Frankfurt/Main, S. 22. "Transterritorialität" oder auch "Entörtlichung" oder "Deterritorialisierung" ist allerdings kein Phänomen, das nur auf das kubanische Beispiel zutreffen würde, vgl. dazu das Kapitel über *salsa* in Japan in diesem Buch.

von Forschungen gelesen werden, die durch unser Projekt erst angestoßen wurden.

Schließlich fanden wir, dass ein Buch über Musik unvollständig ist, wenn nicht diejenigen zu Wort kommen, denen die Musik überhaupt erst zu verdanken ist: die Musiker. Von vielen Dutzend Interviews haben wir diejenigen ausgewählt, die inhaltlich Neues zum Thema liefern und manchmal auch Musiker betreffen, die an einem gewissen Punkt der Musikgeschichte Kubas zu einer Wende beigetragen haben. Natürlich lässt sich über die Auswahl streiten, doch wurden wir auch hier durch die bereits beachtliche Seitenzahl des Bandes in unsere Grenzen verwiesen.

Eine Bemerkung noch zur Übersetzung: Der spanische Begriff *música popular* ist gelegentlich als "Volksmusik" übersetzt worden, häufiger jedoch als "Populärmusik" oder "populäre Musik". Beide Übersetzungen sind im Deutschen sprachlich korrekt, wecken aber ganz unterschiedliche Assoziationen. Im Spanischen und insbesondere im sozialistischen Kuba findet sich die Differenzierung zwischen "Volks-" und "Populärmusik" nicht in dieser Schärfe, hier werden sowohl ländliche Volksmusikformen wie der *changüí* als auch städtische Populärmusik-Genres wie die *timba* als *música popular*, eben "Musik aus dem Volk", bezeichnet.

Wie bei jedem Buch, an dem viele Autoren, Freunde, Bekannte und Kollegen mitgewirkt haben, möchten wir uns schließlich bei diesen bedanken. Explizit seien genannt: Miguel Ibarra, ohne dessen Hilfe in Kuba wir nicht so gut vorangekommen wären; alle Übersetzer, Fotografen und Korrekturleser, die unentgeltlich mit uns gearbeitet haben; Cécile Carrion, Paul und Mercedes Eßer, Julia Gebauer, Santiago Delgado und seine Familie sowie Gertrud und Roland Frölicher, die alle das Projekt mit viel Geduld und Engagement begleitet haben. Nicht zuletzt gilt unser Dank dem Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin und seinem Direktor, Herrn Günter Maihold, ohne dessen Unterstützung das Buch nicht zustande gekommen wäre.

Torsten Eßer/Patrick Frölicher  
August 2003